

УДК 1:316.46.058

Лойко А. В.

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

«СЮРРЕАЛИЗМ» КАК ПРОЕКТ ТОТАЛЬНОЙ АМБИВАЛЕНТНОСТИ И «READY-MADE»-АВТОР

В статье анализируются идейные ориентиры представителей «сюрреализма» и их критика Жан-Полем Сартром; а также художественная техника «ready-made» Марселя Дюшана, которая признается аналогом «смерти автора» в современном искусстве.

Ключевые слова: «ready-made»-автор, «смерть автора», амбивалентность, «переоценка ценностей».

У статті аналізуються ідейні орієнтири представників «сюрреалізму», і їх критика Жан-Полем Сартром, а також художня техніка «ready-made» Марселя Дюшана, яка визнається аналогом «смерті автора» в сучасному мистецтві.

Ключові слова: «ready-made»-автор, «смерть автора», амбівалентність, «переоцінка цінностей».

In this article we analyze the ideological orientations of representatives of «surrealism» and its criticism by Jean-Paul Sartre, as well as Marcel Duchamp's «ready-made» artistic technique, which is recognized as analogue of the «death of the author» in modern art.

Key words: «ready-made»-author, «death of the author», ambitendency, «revaluation of values».

Исследователи проблемы «смерти автора», на наш взгляд, совершенно напрасно игнорируют дискуссию Жана-Поля Сартра и представителей «сюрреализма» – ставшую одним из наиболее ярких «конфликтов интерпретаций» прошлого века. По нашему убеждению, только обнаружив его «болевы точки» можно понять, что *теории «смерти субъекта» и «смерти автора» «постструктурализма»* восходят к концептуальным основаниям, заложенным Андре Бретоном и Луи Арагоном; в то время как критика философии «постмодернистского» типа, предложенная, например, в «Манифесте философии» Алена Бадью, является, во многом, актуализацией и детализацией позиций Сартра, обозначенных им в его критике «сюрреализма» (любопытно, что сам Бадью, на протяжении всей работы, ни разу не упоминает имя Сартра, что дает повод заподозрить его в том, что Хэрролд Блум назвал «страхом влияния» [1]).

Итак, попытаемся вкратце аргументировать почему, на наш взгляд, концепты «смерти автора» и «смерти субъекта» «вызывают» именно в теории и практике «сюрреализма», после чего уже дают свои концептуальные «всходы» в философии Ролана Барта и Мишеля Фуко. В своем анализе мы будем опираться на материал, предложенный в работах Жаклин Шенье-Жандрон [12], Мишеля Сануйе [9], Розалинд Краусс [6], а также на манифесты самих «сюрреалистов» – «Манифест сюрреализма» Андре Бретона, «Волну грез» Луи Арагона, «Заметку об искусстве» и «Заметку о поэзии» Тристана Тцара – а также на рецензии и критические статьи Мишеля Лейриса, Жака Превера, Раймона Кено, Антонена Супо, Филиппа Супо и др. [8; 13; 14; 15]

Сюрреалистическая теория субъекта, в итоге, может быть представлена в двух редакциях: Луи Арагона и Андре Бретона. В бретоновском видении субъективация предстает как «чистое становление» (вне любых представлений о цели) – т. е. радикально отрицаются не только любые эссенциалистские характеристики субъекта (с чем солидарен и Сартр), но и телеологичность существования и действия – что, как не трудно догадаться, уже противоречит сартровскому положению об ответственности выбора, укорененной, как раз, в целеполагании. Наилучшим примером подобного «чистого становления», по Бретону, предстает любовная страсть, лишенная конкретного объекта, но не своей интенсивности; причем, для достижения этого эффекта, согласно Бретону, нужно неустанно упражняться, т. к. он не дается как что-то «естественное», «врожденное» [12, с. 205]. Тут Бретон близок и Жоржу Батаю с его «опытом-пределом» и «бесцельной тратой» и Марселю Дюшану – наиболее авторитетному предтече «сюрреализма» – понимавшему субъективность как «игру чрезмерности» [12, с. 204].

В редакции Арагона субъективность представлена как, своего рода, *«игра случая»*. Особый интерес представляет арагоновский интерес к феномену *предательства*: только предавая, существо способно сжечь себя в акте сиюминутности и, тем самым, осознать себя как проявление ни чем не мотивированной свободы (как тут не вспомнить роман «Богоматерь цветов» Жана Жене, посвященный, среди прочих, лейтенанту с военного корабля, который *«предал только ради того, чтобы предать и его расстреляли»* (курсив мой. – А. Л.) [12, с. 19]). В принципе, подобная идея не многим противоречит видению этой проблемы Сартром, но все же противоречит. Для того, чтобы понять чем – вспомним сюжет рассказа Сартра «Стена» [10, с. 219].

Как мы помним, речь в нем идет о партизане, который приговорен властями к расстрелу, но у которого есть возможность его избежать, при условии выдачи места, где скрывается его товарищ. Герой не собирается его выдавать, но, напоследок перед смертью, шутки ради, решает назвать военным другое место, которое случайно приходит в тот момент ему в голову. В итоге, оказывается, что сам того не ведая и не желая, герой совершает предательство, влекущее за собой смерть его соратника, который именно в ту ночь перебрался в указанное место. Оригинальный сюжет Сартра сполна выражает его «моралите»: даже факт абсолютной случайности действия, совершаемого субъектом, его «абсурдность», не избавляет от ответственности. Герой «Стены» совершает, своего рода, «непреднамеренное» предательство, по той причине, что не предполагает, что ответственность приходится нести за каждое «абсурдное» слово.

Тем самым, несмотря на идентичность посылок (представления об абсолютной свободе субъекта и случайности существования), следствия Сартр и Арагон делают из них самые разные. Первый предполагает, что абсолютная свобода предполагает абсолютную ответственность; второй же – как истинный авангардист – считает, что случайность может лишь выступать поводом для экспериментов. *Теория субъективации Сартра «катафатична»* или «утвердительна»: именно в последовательной совокупности действий индивида реализуется его «субъективность». Арагоновская же концепция субъективации, скорее, *«апофатична»*, или «отрицательна», что делает ее причудливой смесью гностицизма и мистицизма: только в акте предательства, и только в нем, индивид может быть явлен себе в качестве ни чем не мотивированной, и ни к чему не редуцируемой субъективности.

Обозначенные позиции очень напоминают установки двух сестер из романа Милана Кундеры «Бессмертие» [7]. Одна из них рассматривает любое свое действие, предметы своего гардероба, увлечения, своих друзей и даже свою кошку как «отражения» своей уникальной индивидуальности – а потому не устает их множить и варьировать; вторая же, напротив, по мере взросления, все с большей очевидностью убеждается в том, что все составляющие ее жизни, вплоть до выбранной ею профессии, и даже мужа с дочерью – «оттеняют» ее субъективность «от противного» – по-разному подчеркивая неизгладимые противоречия между собой и ею. Утверждение в этой мысли приводит героиню к «апофатической» логике: к последовательному «вычитанию» всех элементов, противоречащих ее сокровенной «сущности» (увольняется с работы, уходит от мужа, покидает любовника), что оборачивается роковой или случайной (смотря какой логике следовать) смертью самой героини.

«Сюрреалистические» концепции субъективности не могли, конечно, не отразиться и на их представлении об авторстве. Во-первых, художественная практика окончательно лишается здесь своего былого, модернистского, символического статуса: «гениальность» и «дар» признаются блефом и предрассудком, а интенцию заменяют «фразы полусна» [12, с. 93]. Так, в «Волне грез» Арагон пишет: «Урок, который мы вынесли из наших опытов, – это блеф всех утверждений о гениальности. Очевидно, что единственным следствием такого открытия могло стать лишь живейшее возмущение тем надувательством и самым элементарным мошенничеством, когда публике предлагают литературные результаты некоего метода, но от нее скрывают, что метод этот доступен абсолютно всем» [8, с. 389]. Во-вторых, лишается своей привычной классификации и само искусство: для «сюрреалистов» нет ни только «высоких» и «низких» жанров (как для «классицистов»), но нет и самих жанров, *как нет и критериев, позволяющих отличить искусство от не искусства*, и, соответственно, *авторство от не авторства*. Напротив, единственной, достойной «сюрреалистического» существования, задачей признается стирание грани между: искусством и обыденностью (что близко советским футуристам), творчеством и действием, субъективным и объективным. Иными словами, речь

идет о разработке и попытке реализации проекта *абсолютной амбивалентности* (субъективности и объективности, искусства и реальности, автора и обывателя), выраженной в череде экспериментов. Таким образом, *авторство*, во всем разнообразии его проявлений, становится здесь ни чем иным, как *опытом амбивалентности*; потому-то так трудно провести границу между теорией и практикой «сюрреализма» – логика амбивалентности привела к созданию специфического *типа дискурсивности*, призванного «снять» различие между «первичным» языком художественной практики и «метаязыком» теории (в дальнейшем, эта стратегия получит свое применение в практике «постмодернистов» и, позднее, будет критикуема Аленом Бадью в «Манифесте философии» [1]).

Наиболее очевидным образом установка «сюрреалистов» на *тотальную амбивалентность* – в том числе и в вопросе об авторстве – может быть продемонстрирована на примерах творческих методов («автоматическое письмо», «паранойя-критический метод»), типов художественной техники («коллаж», «фроттаж», «граттаж») и видов экспериментов («объективный случай», «гипнотический сон», «изысканный труп», «эссе-симуляция», «стиховесть» и др.) разработанных в рамках течения. Остановимся на наиболее интересных, на наш взгляд, прецедентах, «обнажающих» приемы «сюрреалистов».

Практика «автоматического письма» (предполагающая фиксацию всех без исключения мысле-образов, со скоростью превышающей возможности сознания «цензурировать» этот процесс) была направлена на выявление *амбивалентности сознательности и бессознательности творческого процесса*, и тем самым превращала автора в «скромный регистрирующий аппарат» [12, с. 101]. Похожая же цель преследуется и в опытах «гипнотического сна» (в темном помещении, где бы стиралось представление о пространстве и времени, несколько человек на протяжении суток или более «грезят вслух»); с той лишь разницей, что здесь в игру амбивалентности включается еще и пара *индивидуальное-коллективное*. Согласно «паранойя-критическому методу» Сальвадора Дали [3], источником вдохновения может стать абсолютно любое явление или объект, при условии его «остранения»: достаточно, например, перевернуть знакомую фотографию или поставить кляксу на полотно, и, отдавшись игре ассоциативных связей, обнаружить совершенно новый и необычный образ, который может стать «точкой отсчета» в создании произведения. В данном случае мы имеем дело с утверждением *амбивалентности преднамеренности и случайности авторского замысла*. Подобную же цель преследует и практика «объективного случая», подразумевавшая, «наложение» события и знака, ему предшествовавшего (например, Браунер пишет свой «Автопортрет с вытекшим глазом», и по прошествии нескольких лет лишается его в драке; Аполлинер «узнает» себя в «человеке-мишени» с одной из картин де Кирико, после чего получает ранение в висок и т. п. [12, с. 148-149]). Прецеденты такого рода, как нам кажется, призваны указать на *амбивалентность авторского воображения (и психических процессов субъекта, в целом) и объективной действительности*, или, выражаясь словами Оскара Уайльда, на то, что действительность подражает искусству в не меньшей (если не в большей) мере, чем искусство – действительности. Можно вспомнить и технику «коллажа» «изобретенную», если верить анналам «сюрреализма», Максом Эрнстом, и которая, по мнению Арагона установила новую авторскую мораль – «мораль плагиата» [12, с. 123] (т. е. *амбивалентность новаторства и плагиата*).

Но самым удачным способом реализации проекта *тотальной амбивалентности* «сюрреалистов», очевидно, является «реди-мейд» Марселя Дюшана; поскольку, именно тут демонстрируется, *амбивалентность самой мысли*. Исходя из чего следует, что *автор тот, кто «обнажает прием» мышления*, вскрывает его амбивалентную, противоречиво-обратимую природу. Любой объект, как и любое высказывание, есть лишь частный случай мышления – оттого, зачастую, мы и впадаем в заблуждение, предполагая, что они обладают, относительно постоянными, природой, значением и ценностью. В то время, как «реди-мейд» не является объектом, а выступает *знаком амбивалентности, т. е. «авторской» природы самого мышления*; объект будет тем, чем мы его помыслим: произведением (выставлен в галерее и имеет авторское название), мусором (вещи, нередко, сломаны), свидетельством циничной иронии, надругательством над сакральными истоками искусства, а, возможно и самой религией (название писсуара, напомним, было «Фонтан Будды»), признаком непомерных амбиций бесталанного автора и т. д.

Как нам кажется, «реди-мейд» Дюшана является аналогом «переоценки ценностей» Фридриха Ницше в искусстве (о Ницше, как о главном апологете амбивалентности Истины в истории философии, см. работу Жилия Делеза «Ницше и философия» [3]) – своего рода «ликбезом» для художников, через обращение к доступным их пониманию выразительным средствам. Этим, вновь изобретенным «языком», и становится «реди-мейд». Гениальность Дюшана состоит в том, что он изобретает этот «язык» не «по старинке» – как новую изобразительную технику (как было с импрессионистами, кубистами, абстракционистами и т.д.) – а «изобретает» в качестве способа «деконструкции» всех возможных дискурсов (к тому же не только эстетических, но и этических, аксеологических, религиозных и др. – см. приведенный выше, далеко не полный, спектр вероятных «прочтений» «реди-мейд»).

Особое внимание следует обратить на концептуальную иронию фразы, которой Дюшан сопроводил свой первый «реди-мейд»: «Я хочу научить художников думать» [14]. Нам представляется, что в контексте его эксперимента она может быть прочитана как: «*Я хочу сделать художников – художниками*», т. е. стать *Автором «уже авторов»* – «реди-мейд»-авторов. Иными словами, демонстрируя амбивалентность мысли в самом амбивалентном объекте в истории искусства, Дюшан не просто «обнажает прием» мышления, демонстрирует в чем заключается истинное авторство, но и *сам «творит» этого «реди-мейд»-автора* («уже сделанного» – т. е. уже и без Дюшана думавшего амбивалентно и творившего амбивалентные произведения, но, зачастую, не осознававшего этого). На первый взгляд может показаться, что художник, пришедший к пониманию эксперимента Дюшана, освобождается, становясь сознательным «оператором амбивалентности». Но, если же, мы взглянем на его эксперимент пристальней, то вынуждены будем согласиться с тем, что Дюшан отнюдь не освобождает автора, открывая ему его истинное предназначение, а, напротив, «обнажая прием» работы мышления делает *авторство* отныне *невозможным*, точнее – *избыточным, излишним*, своего рода «*прибавочной стоимостью*» амбивалентности мышления. Каждый художник теперь – чтобы и как бы он ни делал – остается *символическим заложником* Марселя Дюшана: так же как «реди-мейд», не будучи созданным Дюшаном, становится чем угодно, благодаря ему (как бы вы его не помыслили – это стало возможным благодаря Дюшану, следовательно – он автор), так и, что бы и как бы ни думал и ни создавал автор после Дюшана – он будет «реди-мейд»-автором Дюшана.

Выходит, что в создании и реализации проекта тотальной амбивалентности – превратившим «сюрреализм» не столько в «художественное направление» (в привычном значении этого понятия), сколько в *разновидность «практики себя»*, в неустанное «*упражнение в амбивалентности*» (вспомним «безусловное долженствование» Бретона, предъявлявшее субъекту требование привести действие в максимальное соответствие с воображением [15, р. 209]) – «сюрреалисты», несмотря на всю свою оригинальность, выступали, прежде всего, своего рода, «реди-мейд»-авторами Марселя Дюшана.

Итак, сделаем *выводы*. Проведенный в статье анализ критики Сартром позиций «сюрреализма» в вопросах о природе творчества и субъекта, позволил установить, что концепты «смерти субъекта» и «смерти автора» «постструктурализма» восходят к концептуальным основаниям, заложенным Андре Бретоном и Луи Арагоном. В то время как поздняя, марксистски ориентированная, критика философии «постмодернистского» типа, представленная, «Манифестом философии» Алена Бадью, является, во многом, *актуализацией и детализацией позиций Сартра*, обозначенных им в его дискуссии с представителями «сюрреализма».

«Сюрреализм» признается *проектом «тотальной амбивалентности»* (искусства и реальности, произведения и опыта, авторства и обыденного действия, субъективного и объективного и т. д.), нашедшим свое выражение в совокупности проанализированных нами творческих стратегий. В итоге, все они рассматриваются как производные практики «реди-мейд» Марселя Дюшана, поскольку, именно тут демонстрируется, *амбивалентность самой мысли*, и то, что *автор тот, кто «обнажает прием» мышления*. «Реди-мейд» признается не объектом, а *знаком амбивалентности*, указывающим на «*авторскую*» природу мышления, как такового, а также аналогом проекта «переоценки ценностей» Фридриха Ницше в современном искусстве.

Таким образом, становится понятным, почему эксперимент Дюшана не следует рассматривать как апологию авторства, а, напротив, следует видеть в нем аналог «смерти

автора» в «contemporary art»: так же как «реди-мейд», не будучи, в привычном смысле, «созданным» Дюшаном, становится чем угодно, благодаря ему (как бы вы его не помыслили – сам этот акт был инициирован Дюшаном, следовательно – он автор), так и, несмотря на то, как и что будет думать и создавать современный художник после Дюшана – он будет «реди-мейд»-автором (поскольку, сам такого рода подход к искусству, в котором материальное «производство» уступает место «производству» символическому, был также инициирован Дюшаном).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадью А. Манифест философии /Ален Бадью; [пер. с франц. В. Е. Лапицкого]. – СПб.: Machina, 2003. – 184 с.
2. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания / Хэролд Блум; [пер. с англ. С. А. Никитина]. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. – 352 с.
3. Дали С. Дневник одного гения / Сальвадо Дали; [пер. с франц. О. Захарова, Н. Матяш]. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999. – 528 с.
4. Делез Ж. Ницше и философия / Жиль Делез; [пер. с фр. О. Хомы под ред. Б. Скуратова]. – М.: Ad Marginem, 2003. – 392 с.
5. Жене Ж. Богоматерь цветов / Жан Жене; [пер. с франц. Е. Гришина, С. Табашкина]. – М.: ЭРГОН, 1994. – 316 с.
6. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Розалинд Краусс; [пер. с англ. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой]. – М.: Художественный журнал, 2003. – 320 с.
7. Кундера М. Бессмертие / Милан Кундера; [пер. с чеш. Н. Шульгиной]. – СПб.: Азбука, 2001. – 384 с.
8. Поэзия сюрреализма: Антология; [пер. с франц. М. Яснова]. – СПб.: Амфора, 2004. – 502 с.
9. Сануйе М. Дада в Париже / Сануйе Мишель; [пер. с франц. Н. Э. Звенигородской, В. Н. Николаева, А. И. Сушкевича]. – М.: Ладомир, 1999. – 638 с.
10. Сартр Ж.-П. Тошнота. Стена. Новеллы / Жан-Поль Сартр; [пер. с франц. А. Верзина]. – Харьков: Фолио, 1999. – 399 с.
11. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Жан-Поль Сартр; [пер. с франц. Н. И. Полторацкой]. – СПб.: Алетейя, 2000. – 466 с.
12. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / Жаклин Шенье-Жандрон; [пер. с франц. С. Дубина]. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 416 с.
13. Duchamp M. Dada, interview with Herbert Grehan / Marcel Duchamp // Evidence. – Toronto, 1961. – № 3. – p. 36-38
14. Duchamp M. Notes and Project for the Large Glass / Marcel Duchamp. – Londres: Thames & Hudson, 1969. – 220 p.
15. Short R. Dada and Surrealism / Robert Short. – Londres: Octopus, 1980. – 301 p.